

## *Hegel et Tavernier*

### *Le mal et son pardon dans l'œuvre cinématographique de Bertrand Tavernier<sup>1</sup>*

« C est le mal qu'elle ne me fera plus qui me manquera. »  
Philippe, le Régent, in : *Que la fête commence*.

Dans l'univers cinématographique, plus qu'ailleurs peut-être, il arrive parfois que le contenu manifestement politique d'une œuvre masque sa dimension philosophique. Tel est le cas, entre autres, de l'œuvre filmique de Bertrand Tavernier. Quel que soit le message politique, frisant parfois la caricature, que le cinéaste semble s'ingénier à faire passer, on ne saurait être indifférent à la problématique spécifiquement philosophique qui traverse cette œuvre. Les lignes qui suivent n'ont d'autre but que de mettre en évidence ce caractère philosophique, et de tenter de faire ainsi échec à une lecture réductrice qui laisse échapper l'essentiel.

Trois films retiendront ici notre attention : *L'horloger de Saint-Paul*, *Le juge et l'assassin*, *La mort en direct*. Tous trois peuvent être vus comme la dénonciation d'un système socio-politique ou idéologique : critique de la bourgeoisie dans les deux premiers, de la société des « médias » dans le dernier. Par-delà cette dénonciation multiforme, cependant, ce qui apparaît, c'est une structure identique. Chaque fois la conscience se trouve aux prises avec le mal et chaque fois c'est la prise en charge, l'assomption de celui-ci qui déterminera, à terme, ce qu'il faut bien appeler une libération. Chaque film de l'auteur invite ainsi à une conversion, mais celle-ci n'est accessible qu'au prix d'un déchirement auquel s'ordonne tout cheminement authentique. Il n'est donc pas étonnant que les seuls personnages « perdus » de l'œuvre de Tavernier soient ceux qui — au nom d'une idéologie —

---

1. Nous remercions la *Revue de Métaphysique et de Morale* qui nous a autorisé à reprendre ici cette étude initialement publiée dans son numéro sur l'« Esthétique » (1985, n° 2), aujourd'hui épuisé.

refusent un tel déchirement : semblables à la conscience jugeante de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, de tels personnages resteront sourds à l'appel d'une ouverture à *l'autre* qui conditionne toute liberté véritable. C'est à ce niveau, mais à ce niveau seulement, que la lecture politique de l'œuvre de Bertrand Tavernier pourra apparaître comme autre chose qu'une lecture platement réductrice.

### *L'horloger de Saint-Paul*

« Peut-on parler d'unité avant le déchirement ? »  
Heidegger, *Question IV*, Paris, Gallimard, p. 230.

Le premier film de Bertrand Tavernier s'ouvre sur une soirée entre amis, dans un café lyonnais. La scène se passe en province, et Michel Descombes exerce un métier artisanal traditionnel : double connotation de « clôture » qui explique peut-être l'inévitable déchirure, et annonce en un sens la réconciliation finale. Le cinéaste semble s'être appliqué à exclure toute ambiguïté : ces hommes sont tous du même bord politique : les élections, la bêtise des Français qui votent encore pour la droite... Une réunion tranquille, où le bien et le mal sont nettement séparés, comme la droite et la gauche. Un petit monde où l'on est contre la peine de mort, bien sûr, mais dont quelques indices laissent percevoir la fragilité. Ce qui est donné à voir, initialement, c'est donc une unité : la communauté que forment ces hommes qui semblent d'accord sur l'essentiel. Ce n'est que rétrospectivement que cette première unité — parce que première, précisément — pourra apparaître comme factice et déjà menacée. Deux indices trahissent cependant, dès à présent, cette fragilité. L'alcool d'abord, qui est là comme pour souligner que cette révolte — ou plutôt cette contestation routinière — porte en elle son contraire : l'acceptation, la soumission et la honte. Ainsi lorsque Michel Descombes proposera à son ami de monter boire un dernier verre, ce dernier avouera : « Je suis bourré ». C'est dire que de cette contestation ancestrale, qui s'enracine dans les méfaits d'un grand-oncle, à la révolte du fils, il y a à la fois continuité et rupture. La continuité est surtout apparente, et les journalistes, friands d'explications faciles, ne verront qu'elle ; la rupture, plus profonde, c'est Michel Descombes qui la

vivra lorsqu'il s'efforcera douloureusement de comprendre l'acte incompréhensible de son fils. Le second indice qui trahit la fragilité, l'absence de consistance de ce bonheur initial, c'est l'humour — omniprésent tout au long de cette séquence : ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, lorsque l'on précise lourdement que la retransmission d'une exécution capitale justifierait l'achat d'une télévision en couleur.

Ces indices ne sont cependant qu'annonceurs du déchirement, et celui-ci apparaîtra explicitement sous la figure d'un drame apparemment banal : le lendemain, des policiers viennent apprendre à Michel Descombes que son fils Bernard a tué un homme (Razon). En ce sens, on peut dire que *L'horloger de Saint-Paul* s'ouvre sur une déchirure, une rupture entre un père (bonne conscience « de gauche ») et son fils (gauchiste ou marginal, si l'on veut). C'est le meurtre commis par le fils — ce mal absolu — qui est à l'origine de cette déchirure : tout se passe comme si le père, refusant de comprendre cet acte, se trouvait en position de juge. Toute la fin du film ne sera que l'effort de cet homme pour comprendre comment son fils a pu commettre un tel acte. Elle n'aura donc d'autre objet que de conduire de cette rupture initiale à la réconciliation finale : non pas malgré cette rupture, mais grâce à celle-ci. Qu'est-ce à dire, sinon que l'unité (la communication) n'est jamais donnée, que la relation naturelle et/ou biologique entre un père et un fils n'est jamais que l'annonce et l'attente d'une autre relation plus profonde, plus libre : la même, sans doute, mais reconquise sur la scission. A terme pourra donc être (r)établi ce dialogue entre le père et le fils qui au début ne pouvait exister. On reconnaît ici le thème de la *felix culpa*, de la faute « heureuse » (ce qui ne signifie pas, comme on le dit parfois, que puisse exister une « bonne faute », mais que la faute — qui est « mauvaise » — peut ouvrir sur une réalité « heureuse », qui est son inversion). Que deux êtres puissent se retrouver, se comprendre à travers un crime, voilà sans doute ce qui dans ce film peut apparaître comme scandaleux ; voilà aussi qui lui donne une dimension philosophique qu'une attention exclusive au « thème politique » risque d'occulter.

L'amour, comme dans les œuvres de jeunesse de Hegel<sup>1</sup>, est ce qui réussira à restaurer — ou mieux : à instaurer — une relation authentique entre le père et le fils. Comme le disait encore Hegel, en un langage de la

---

1. Hegel, *L'Esprit du christianisme et son destin*, Paris, Vrin, 1971, pp. 44-54.

représentation lourd de contenu spéculatif : « Une chaussette reprise vaut mieux qu'une chaussette déchirée ; il n'en va pas ainsi de la conscience de soi<sup>1</sup> ». C'est que, sans cette déchirure, sans cette faute commise par le fils (on pense à la parabole de l'enfant prodigue, dans la Bible), jamais père et fils n'eussent connu une union aussi intime que celle qui s'élabore à la fin du film. Il existe donc bien — et nous y reviendrons — une homologie entre *L'horloger de Saint-Paul* et *Le juge et l'assassin*, mais celle-ci est en quelque sorte *décalée* puisque la fin du second film (le juge Rousseau est isolé, il a rompu avec Rose et la révolte gronde) renvoie à la situation qui caractérise le début du premier : une situation de scission. De là le cheminement parallèle, mais profondément différent, de ces deux films : alors que *L'horloger de Saint-Paul* s'ouvrait sur une « conscience de soi déchirée », et pourra donc donner à voir le chemin d'une authentique unité, *Le juge et l'assassin* s'ouvrira sur une « conscience de soi reprise » (la communauté illusoire du juge Rousseau et de Rose, fondée sur l'inégalité), et le seul progrès possible sera alors d'aboutir à une déchirure totale.

Par-delà la banalité de « l'histoire », ce qui importe ici est donc qu'un acte (le meurtre de Razon) dévoile soudain le vide immense qui existait entre un père et son fils. Comment ne pas penser ici à l'admirable film que Hugo Santiago a réalisé en collaboration avec J.-L. Borges et A. Bioy Casares : *Les autres ?* Le suicide de Matthieu, le fils du libraire<sup>2</sup>, est l'homologue exact du meurtre commis par Bernard, le fils de l'horloger. Dans les deux cas l'incompréhension du père devant l'acte de son fils (le meurtre ici, le suicide là) est à prendre comme le signe révélateur d'une absence. Ne pas comprendre alors ne signifie pas, malgré les apparences, ne plus comprendre (« comment a-t-il pu faire ça ? »), mais comprendre soudain que l'on n'a jamais compris. Ce qui surgit alors, c'est l'évidence douloureuse d'un rapport naturel (les liens du sang) que n'accompagne aucun rapport spirituel. L'itinéraire de Roger Spinoza et de Michel Descombes est alors à dater de cet acte rigoureusement parallèle : tous deux s'efforceront de comprendre, tous deux s'accuseront de n'avoir pas fait un effort pour se rapprocher de leur fils, tous deux reviendront sur leur passé (se remettront en cause) pour tenter de saisir le lieu de la rupture. Et,

1. *Aphorismes du temps de Iéna*, in : Karl Rosenkranz, *Hegel's Leben*, Berlin, 1844, p. 552.

2. Dans le film de Hugo Santiago, Roger Spinoza est libraire ; dans le film de Tavernier, Michel Descombes était horloger : deux figures d'un même ordre initial que la « faute » viendra briser.

sans doute, Matthieu Spinoza, le fils du libraire parisien, est-il mort alors que Bernard Descombes, le fils de l'horloger de Saint-Paul, est vivant. La différence n'est cependant qu'apparente, dans la mesure où Bernard Descombes refuse de voir son père et de lui parler<sup>1</sup>. Dans les deux cas, la quête sera donc une quête solitaire, et chacun des pères s'enfoncera seul dans cette longue nuit. C'est que la conversion ne peut venir que de soi et que, comme on meurt seul, on ne peut « changer » que seul.

Dans ces deux films, c'est donc la prise de conscience d'une absence de communication qui donnera naissance à une communication plus profonde. Cette prise de conscience s'effectuant au contact d'une altérité absolue (le suicide de Matthieu ou le meurtre de Bernard), tout se passe donc comme si c'était le fils qui donnait naissance à son propre père. Dans le film de Tavernier cela apparaît clairement lors de trois scènes admirables. D'abord au cours de l'entrevue chez le juge d'instruction (contre l'avis de l'avocat qui veut plaider le crime passionnel, Descombes affirmera : « Non, ce n'est pas une histoire comme ça ; mon fils ne le veut pas, moi non plus... C'est lui qui décide »). Ensuite au cours du procès : « Je suis totalement solidaire de mon fils ». Enfin lors de la scène du parloir, où la communication est véritablement (r)établie : Bernard ne dit-il pas à son père, qui se plaignait du bruit, cette phrase à double sens : « Tu vois, ça va mieux maintenant pour parler ». Cette phrase a d'abord un sens technique, puisqu'elle fait suite au conseil de « parler à voix basse ». On ne peut cependant s'empêcher de penser qu'elle a aussi un sens philosophique : elle reprend le mouvement même du film, le silence initial, le déchirement et la réconciliation finale. Tout alors se déroule selon une stricte symétrie : au sourire du fils dans la prison répond celui du père qui vient de quitter son fils (après l'avoir, au sens fort du terme, « retrouvé »). Cette scène est l'une des plus belles du film. On voit un homme qui s'est dépouillé de sa vieille peau (n'a-t-il pas soudain éprouvé le besoin d'enlever sa veste et sa cravate<sup>2</sup> ?), et qui renaît. N'est-ce pas, en un sens, ce que la Bible appelle

---

1. Il est remarquable que cette scène se déroule dans la nuit, image exacte de cette longue nuit spéculative que l'horloger doit traverser ; inversement, après la scène de réconciliation dans la prison, c'est une rue baignée de soleil que Descombes, libéré, retrouvera.

2. Il y a là, nous y reviendrons, une mise en images d'un contenu spéculatif à laquelle Tavernier restera fidèle : dans *Le juge et l'assassin*, qui est comme le négatif de *L'horloger de Saint-Paul*, nous verrons au contraire le juge Rousseau, à la fin du film, rêver d'accrocher à sa boutonnière une cravate de la légion d'honneur.

« l'homme nouveau » ? Ce père dont le fils va rester vingt ans en prison semble avoir découvert la joie, la fierté d'être un homme, d'avoir un fils qui lui ressemble ou à qui il ressemble<sup>1</sup> (non plus biologiquement, naturellement, mais humainement, librement), et il sourit. Ce sourire apparaît ainsi comme le contrepoint des rires « gras » du début (lors de la réunion du café), et tout le film s'inscrit entre ces rires et ce sourire : entre cette aliénation et cette révolte, entre la grisaille initiale et le soleil qui joue, dans le dernier plan du film, sur les murs de la prison.

### *Le juge et l'assassin*

« La prison du je est plus étanche que celle du monde. »  
 P.-J. Labarrière, *Introduction à une lecture  
 de la Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, 1979, p. 182.

*Le juge et l'assassin*, le second film de Bertrand Tavernier, exprime l'effort d'une conscience — celle de Bouvier, l'assassin repent — pour briser la certitude inébranlable et compacte de l'autre conscience, celle du juge Rousseau, conscience jugeante, enfoncée dans cette « dureté du cœur » dont parle Hegel. Thème homologue, en plus d'un sens, à celui de *L'horloger de Saint-Paul*. Dans ce dernier film en effet, nous l'avons vu, Philippe Noiret incarnait déjà (dans le personnage de Michel Descombes) cette certitude et cet endurcissement du cœur que nous retrouvons dans *Le juge et l'assassin*. Sans doute les apparences sont-elle, dans ces deux films, diamétralement opposées, comme semblent s'opposer — dès les premiers plans de *L'horloger* — la droite et la gauche. Mais, communiste dans un cas (*L'horloger*), bourgeois réactionnaire dans l'autre (*Le juge et l'assassin*), Philippe Noiret n'en reste pas moins, dans les deux films, l'incarnation d'une idéologie — c'est-à-dire d'une abstraction sans faille et proprement inhumaine. La seule différence est que la *réconciliation* qui apparaît à la fin de *L'horloger de Saint-Paul* (le père, renonçant à juger, renoue avec son fils : les dernières images où l'on voit Noiret enlever sa veste et s'offrir à la douceur du soleil et de l'amour retrouvés expriment la satisfaction née

1. Après la scène du tribunal, un ami de Michel Descombes ne dit-il pas à ce dernier (en parlant du couple que formaient le père et le fils) : « là, vous étiez pareils » ?

d'une telle réconciliation) fait défaut dans *Le juge et l'assassin* (Philippe Noiret, on l'a vu, loin d'enlever sa veste et de remonter les manches de sa chemise, ne rêve que d'ajouter une rosette à son revers). Ces deux films, en apparence si éloignés l'un de l'autre, constituent ainsi une sorte de diptyque qui illustre parfaitement les deux attitudes de la conscience à l'égard de la faute : celle du pardon, de la réconciliation et de l'amour (*L'horloger de Saint-Paul*) et celle du refus, du cœur endurci et du repli sur soi (*Le juge et l'assassin*).

Il paraît difficile de ne pas songer ici aux analyses hégéliennes de la *Phénoménologie de l'esprit*<sup>1</sup>. On sait qu'après la double expérience malheureuse de la vision morale du monde (la conscience kantienne) et de la conscience morale (le *Gewissen*), la conscience, adoptant une troisième figure, va se scinder en une conscience agissante, héritière de la conscience servile, et en une conscience jugeante, héritière de la conscience du maître. Cette dernière, se voulant du côté de l'universalité, rejette la particularité de l'acte. Mais elle s'apercevra à terme que, lorsqu'elle sera elle-même forcée d'agir<sup>2</sup>, elle perdra sa splendide innocence et se retrouvera en position de conscience coupable. Or c'est exactement ce qui advient au juge Rousseau dans le film de Bertrand Tavernier. Celui-ci, refusant la réconciliation offerte par Bouvier — l'égalité devenue de deux consciences libres —, s'enfermera dans sa position de conscience jugeante, et cela non seulement en tant que juge mais en tant qu'homme (tout le film montre ce débordement de la fonction sur l'être intime de la personne). Le destin du juge Rousseau est très précisément celui que décrit Hegel dans ces pages célèbres : après avoir fait condamner Bouvier — c'est-à-dire après avoir « agi » —, le juge Rousseau se verra lui-même accusé d'avoir commis un crime, d'avoir fait condamner un innocent (ou un malade<sup>3</sup>). Que Rousseau soit juge d'instruction ne fait que mettre en évidence cette surdétermination de l'acte de juger (de l'*Urteil* hégélien). Même s'il s'en tient à un jugement d'ordre moral et personnel, l'homme — en croyant se tenir à l'écart de l'action — entre dans un processus de division et de dissociation (ce que dit

1. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. Hyppolite, Paris, Aubier, s.d., t. II, pp. 190-200.

2. Et déjà, contradictoirement lorsqu'elle veut s'en tenir au « jugement » ; car celui-ci, par le jeu du langage, est déjà de l'ordre de la particularité.

3. Cette maladie n'est que le symbole de la volonté de réconciliation qui anime Bouvier : son lyrisme extrême, son identification au Christ sont à cet égard significatifs.

bien l'allemand *Ur-teil*) puisque le langage est, au même titre que le travail, un type d'extériorisation. Lorsque ce jugement est d'ordre juridique et pénal (ce qui est le cas pour le juge Rousseau), cet élément d'extériorisation se trouve cependant souligné : ici, plus de doute possible, juger c'est agir, de manière manifeste. Le statut de magistrat qui est celui de Rousseau ne fait donc que dévoiler l'essence intime de l'acte judiciaire. Inversement d'ailleurs, de Villedieu, qui a renoncé à juger, se plaît à souligner qu'il a rompu avec la magistrature, qu'il est un *ancien* magistrat. Mieux encore, le destin aura bien la figure d'un retour en force de la particularité d'abord niée (« moi, je ne fais pas de politique », dira Rousseau à plusieurs reprises), puisque c'est comme représentant d'une classe sociale déterminée (la bourgeoisie) que le juge Rousseau sera, au cours d'une réunion politique, accusé d'assassinat par les ouvriers qui ont envahi la salle.

L'opposition de Bouvier et du juge Rousseau n'est donc pas seulement celle de deux hommes mais, plus fondamentalement, celle de deux attitudes de la conscience — et chaque détail du film en porterait témoignage. Ainsi, par exemple, la conscience jugeante, chez Hegel, est une conscience rigide. Or le personnage du juge Rousseau est tout de rigidité. Le maintien, la nature de sa sexualité, la forme rimée et toute classique de la poésie qu'il affectionne, l'instrument de musique — le piano — dont il joue : tout traduit non seulement l'appartenance à une classe sociale déterminée, mais encore la rigidité d'une attitude philosophique. A l'opposé, le personnage de Bouvier évoque plutôt la souplesse de la conscience agissante de la *Phénoménologie* : attitude débonnaire, sexualité perverse, poésie lyrique et goût de l'accordéon — instrument si symbolique qu'il figurera parmi les pièces à conviction.

Ce que la conscience jugeante de Rousseau a méconnu, c'est que la pauvreté de l'agir appartient à l'œuvre humaine, et si elle a méconnu cela, c'est sans doute que, héritière de la conscience du maître, elle n'a pas affronté ce « maître absolu » qu'est la mort. Cela permet peut-être de comprendre l'une des scènes les plus dures et les plus révélatrices du film : immédiatement après la scène de la prison (où Bouvier l'a menacé d'un couteau), le juge Rousseau se rend chez Rose, sa maîtresse, pour — sans un seul mot — se livrer à un acte de sodomie. C'est que pour un instant, et parce qu'il s'est trouvé dans une situation de péril identique à celle du